



Marges

Revue d'art contemporain

17 | 2013

Remake, reprise, répétition

« Julio Le Parc », « Dynamo », « Soto »

Paris, Palais de Tokyo, 27 février – 13 mai 2013 / Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 22 juillet 2013 / Paris, MNAM-Centre Pompidou, 27 février – 20 mai 2013

Jérôme Glicenstein



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/235>

DOI : 10.4000/marges.235

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2013

Pagination : 156-157

ISBN : 978-2-84292-394-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « « Julio Le Parc », « Dynamo », « Soto » », *Marges* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/235> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.235>

© Presses universitaires de Vincennes

« Julio Le Parc »,

Paris, Palais de Tokyo, 27 février – 13 mai 2013

« Dynamo »,

Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 22 juillet 2013

« Soto »,

Paris, MNAM-Centre Pompidou, 27 février – 20 mai 2013

Ainsi que plusieurs commentateurs l'ont noté, il y avait sans doute plus qu'un simple hasard dans la présentation simultanée de trois expositions consacrées à l'art cinétique à Paris. Fallait-il y voir le signe que « les recherches abstraites cinétiques sont aujourd'hui remises sur le devant de la scène par nombre d'artistes qui y trouvent un vaste potentiel de libertés formelles », comme le soutenait le dépliant d'aide à la visite de l'exposition « Soto » ? Rien n'est moins sûr, même si la chronologie à rebours et les multiples incursions d'artistes contemporains au sein du parcours de « Dynamo » s'efforçaient de nous en convaincre. Le parcours relativement discontinu de cette exposition, était d'ailleurs l'un des éléments les plus intéressants d'une présentation pour le reste assez classique. Cela commençait par des présentations d'artistes très contemporains (Kapoor, Decrauzat, Hein), suivie d'une série assez longue et répétitive d'œuvres « historiques » des années 1950-70 (de Flavin à Morellet, en passant par Cruz Diez, Vasarely ou Schöffer), entrecoupée d'interventions d'artistes plus récents (Varini, Janssens, Veilhan...). De fait, l'une des principales qualités de cette exposition était sans doute à chercher dans les liens

qui étaient tissés entre des questionnements propres à l'art contemporain et d'autres plus anciens et éloignés de nous. Simultanément, et bien que l'ensemble se soit achevé sur le rappel de pièces anciennes considérées comme fondatrices (Kupka ou Duchamp), on évitait le sentiment d'être pris dans un grand récit téléologique. Il ne s'agissait pas non plus de prétendre « universaliser » la question de la lumière et du mouvement dans l'art. Nulle présentation d'art aztèque ou copte ; nulle référence à l'Antiquité ou à la Renaissance ; pas davantage de présentations d'objets techniques en tout genre (lampes de phares, spectres colorés, stroboscopes, etc.) – ni même de documentation sur des questions d'ordre scientifique, théorique ou historique. On restait dans une exposition exclusivement artistique ou n'étaient présentées que des œuvres d'art appartenant à un registre relativement restreint et cohérent : des œuvres abstraites, souvent géométriques, provenant d'un petit nombre de foyers culturels connectés entre eux. Cet effet de resserrement était renforcé par le fait même que certaines distinctions artistiques avaient été gommées, ce qui faisait qu'on pouvait observer côte à côte des démarches aussi distinctes que celles de

Vasarely et Tinguely ou de Turrell et Haacke. Il y avait là, en quelque sorte, une forme d'œcuménisme de l'art abstrait géométrique, lumineux, cinétique (et parfois participatif). Cette réunion se produisait assez logiquement sous les auspices de Serge Lemoine, lequel avait œuvré tout au long de sa carrière pour ce type de rapprochement (on se souvient de son implication dans les activités du Consortium dans les années 1970, au musée de Grenoble dans les années 1990 et plus récemment de la série des « Contrepoints » ou des « Origines de l'abstraction » au Musée d'Orsay). Bien entendu, un tel rassemblement se fait en occultant largement ce qui avait pu faire la singularité de telle ou telle démarche artistique. Ainsi, pas plus qu'on ne pouvait percevoir les différences entre la démarche de Soto et celles de Flavin ou Haacke on ne pouvait comprendre en quoi les œuvres présentées s'inscrivaient ou non dans les orientations un peu artificielles (et formalistes) proposées par l'organisateur : « claire-voie », « permutation », « interférence », « immersion », « distorsion », « trame »... De ce point de vue, et bien qu'il y ait eu un nombre important d'artistes contemporains, l'exposition avait un côté un peu suranné, à l'image de son titre, lequel avait autrefois servi à qualifier certains événements similaires (on pense ici à une célèbre exposition ayant eu lieu à la Kunsthalle de Berne en 1965 et au MAMVP en 1967). Les deux expositions consacrées à Soto et Le Parc entretenaient bien évidemment des liens avec « Dynamo » ; ne serait-ce que parce que les deux artistes y étaient également présentés. Pourtant elles s'en distinguaient en bien des points. D'une part, il s'agissait de petites présentations monographiques prises au sein de programmations plus larges (dans la Galerie du musée au MNAM et au sein de la pléiade d'expositions du Palais de Tokyo). D'autre part, la mise en scène d'un seul artiste

permettait d'entrer davantage dans ses qualités propres en évitant les rapprochements trop brusques. « Soto » était l'exposition qui se rapprochait le plus de « Dynamo », sans doute parce que cette exposition prenait pour objet un artiste décédé au sein d'un musée. À l'instar de l'exposition du Grand Palais, les œuvres étaient ainsi clairement reliées à une perspective historique, laquelle était déclinée dans un accrochage chronologique. L'absence d'artistes plus récents à ses côtés accentuait néanmoins le sentiment qu'on était face à la « mise sous verre » d'une démarche autrefois davantage participative, ainsi qu'en témoignait les différents panneaux d'avertissement : « Attention. Les caractéristiques visuelles de certaines installations peuvent présenter un risque pour les visiteurs épileptiques » (à l'entrée), « Œuvre fragile. Merci de ne pas toucher » (devant *Volume suspendu*, 1968), « Œuvre fragile. Accès réservé à une personne à la fois. Passage interdit aux groupes » (devant *Cube pénétrable*, 1996). Au fond, l'exposition « Julio Le Parc » est peut-être la seule à avoir permis de ressentir une atmosphère pleinement participative, ce qui est sans doute dû au fait que l'artiste, toujours vivant, avait été associé à son organisation. Les œuvres historiques étaient en accès libre, sans que les gardiens empêchent de les manipuler (et de les malmenier) et certains dispositifs avaient été refaits pour l'occasion, ce qui était sans doute le meilleur moyen de dédramatiser la relation aux œuvres. C'est là que l'opposition avec l'exposition « Soto » était la plus visible : des dispositifs similaires y étaient traités comme faisant partie de l'espace réel du spectateur, là où au Centre Pompidou ils étaient mis à distance en tant qu'objets patrimoniaux.

Jérôme Glicenstein